

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۷/۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۰۱/۳۰

محمد باقر قهرمانی<sup>۱</sup>، مرضیه پیراوی ونک<sup>۲</sup>، حامد مظاہریان<sup>۳</sup>، علیرضا صیاد<sup>۴</sup>

## درهم تنیدگی فولدهای فضایی و جسمانی در سینمای باروک<sup>۵</sup>

### چکیده

از آنجا که در رویکردهای معاصر، جنبه‌های لامسه‌ای دریافت فیلم کانون توجه‌اند، نمی‌توان ظرفیت‌های هنر باروک در فضا سازی سینمایی را نادیده گرفت. سینمای مبتنی بر هنر باروک، به جای تضمین سلطه و برتری اپتیکی سوژه/ناظر بر تصاویر، قلمرویی را شکل می‌دهد و تماشاگر را به رها شدن در فضای فیلم و همزیستی با بدن‌های فیلمی دعوت می‌کند. این پژوهش نظری که با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است، می‌کوشد با بهره‌گیری از آرای متفکرانی چون فریدریش نیچه، موریس مرلوپونتی و ژیل دلوز، این نکته را آشکار سازد که در تجربه‌ی سینمای باروکی، تماشاگر نمی‌تواند جدا و مستقل از شخصیت‌ها و فضاها به نظاره بنشیند، بلکه فولدهای فضایی تصاویر، مخاطب را به درون لایرنت‌های جسمانی/حسی فیلم می‌کشانند. به واسطه‌ی فولد شدن فضای درونی تماشاگر با جهان فیلم، نوعی رابطه‌ی درهم‌تنیدگی شکل می‌گیرد که در آن هر کنش یک طرف، واکنش طرف مقابل را در پی خواهد داشت. در تعامل مخاطب و جهان فیلم، مخاطب احساساتش را به فضای فیلم و شخصیت‌ها می‌بخشد و فیلم نیز فضای حسانی خود را در کالبد تماشاگر منتشر می‌کند. از این رو تجربه‌ی تماشای فیلم را می‌توان فرایند تعامل پویای این «فولدهای درهم‌تافته» قلمداد کرد.

**کلیدواژه‌ها:** روبنس، سینمای باروک، فولدهای درهم‌تافته، ژیل دلوز، موریس مرلوپونتی

<sup>۱</sup> دانشیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده‌ی مسئول)

E-mail: mbgh@ut.ac.ir

<sup>۲</sup> دانشیار دانشکده‌ی هنرها و ادیان، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

E-mail: mpiravivanak@gmail.com

<sup>۳</sup> دانشیار دانشکده‌ی معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

E-mail: mazaheri@ut.ac.ir

<sup>۴</sup> دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

E-mail: alirezasaayad@yahoo.com

<sup>۵</sup> این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده‌ی چهارم، با نظارت و راهنمایی دیگر نگارندگان است.

## ۱- مقدمه

نزد نیچه، هستی از شبکه‌ی آشوب‌مندی از نیروهای بیولوژیکی پویا و بی‌نظم شکل گرفته است که هیچ‌گاه به توازن و سکون نخواهند رسید؛ نیروهایی که با یکدیگر تعامل دارند و جهانی همواره در «سیلان» را شکل می‌دهند (استاگل، ۲۰۱۰، ۱۱۰). در این میان، هنرمند بزرگ کسی است که سیلان نیروها را تصدیق می‌کند و خود را به نوعی توازن و هماهنگی با انرژی‌ها و نیروهای هستی می‌رساند. هنرمند دیونیوسوسی نیچه، «نماینده‌ی تجلی موزون و مهارشده‌ی نیروی بیکران زندگی» (اسپینکز، ۱۳۸۸، ۴۲) است که در جنب‌وجوش نیروهای بیکران هستی مشارکت، و در جریان مداوم و بی‌وقفه‌ی رابطه‌ی میان نیروهای خود و نیروهای جهان، هر لحظه «خود» را بازتعریف می‌کند.

نیچه فیلسوفی است که در این آشوب و هذیان نیروها، زبان به ستایش و تقدیس پیکره‌ی انسانی می‌گشاید و درک انرژی و قدرت‌های بدن انسان را دغدغه‌ی همیشگی بشریت معرفی می‌کند. او بر این باور است که بدن بیانگر انرژی و میل به قدرت است (پیری، ۲۰۰۸). نیچه در چنین گفت‌وگوتش می‌گوید:

اما مرد بیدار دانا می‌گوید: من یکسره تن هستم و جز آن هیچ، و روان تنها واژه‌ای است برای چیزی در تن... تن خردی است بزرگ؛ کثرتی با یک معنا، جنگی و صلحی، رمه‌ای و شبانی. برادر، خرد کوچکت که «جان»ش می‌خوانی نیز افزار تن توست. افزار و بازیچه‌ای کوچک برای خرد بزرگت. (نیچه، ۱۳۸۰، ۴۷-۴۵)

او در اراده‌ی قدرت بر این نکته تأکید می‌کند که «بدن مفهومی بس حیرت‌انگیزتر از مفهوم سنتی روح است» (نیچه، ۱۹۶۸، ۳۴۸-۳۴۷). با ستایش از سنت پیشاافلاطونی در یونان باستان که ارزشی والا برای بدن انسان قائل بود، نیچه به استهزای سنت افلاطونی خوارکننده‌ی بدن می‌پردازد. ریشه‌ی لغوی اصطلاح «زیبایی‌شناسی»<sup>۱</sup> در یونان باستان دلالت بر سرشتی مادی و جسمانی دارد و گفتمان «زیبایی‌شناسی» نیز مبتنی بر بدن بوده است. از منظر فیزیولوژیکی، نیچه معتقد است آفرینش‌های هنری باید موجب «آزادسازی کلی همه‌ی نیروهای کالبد (چشم‌ها، دست‌ها و پاها، دهان و غیره)» و موجب «مستغرق شدن کالبد» شوند (اسپینکز، ۱۳۸۸، ۴۵).

هنر و هنرمند نزد نیچه از منزلتی بس والا برخوردارند، تا آنجا که می‌نویسد:

طبیعت در گشاده‌رویی خویش بی‌رحم و در طلوع خورشید خود گستاخ است و همین درباره‌ی هنرمند صدق می‌کند. هنر و هیچ چیز جز هنر! این است آن وسیله‌ی اصلی که زندگی را برای ما ممکن می‌سازد، آن جاذبه‌ی بزرگ که ما را به زندگی متقاعد می‌کند. (نیچه، ۱۳۷۸، ۶۴۸)

هنرمند دیونیوسوسی نیچه، در سیر تعالی خود «اندک اندک به اینجا می‌رسد که وسایلی را که حالت سرمستی را آشکار می‌سازند به خاطر خودشان دوست داشته باشد: ظرافت و شکوه فوق‌العاده‌ی رنگ، تعیین خط، تفاوت‌های لحن» (همان، ۶۲۸). در این جایگاه هنرمند می‌تواند عمل شگفت‌انگیز و پرشکوه جاودانه‌سازی را با هنر خود انجام دهد. به باور نیچه هنرمندان اندکی از چنین جایگاه رفیعی برخوردارند:

از سوی دیگر جاودانه‌سازی می‌تواند از سپاس و عشق برآید، هنری از این سرچشمه همواره یک هنر اوجگیری و اهتزاز خواهد بود، مستانه شاید با روبنس، سرخوش با حافظ، درخشان و لطف‌آمیز با گوته، و افشاننده‌ی هاله‌ای هومری بر فراز همه چیز. (همان، ۶۲۵)

نیچه، روبنس را بزرگ‌ترین نقاش می‌دانست (شاپیرو، ۲۰۰۳، ۸۵)؛ هنرمندی که به واسطه‌ی تبحر در ترسیم و نمایش «نیروی جسمانی و شور عاطفی» از جایگاهی بی‌همتا در تاریخ نقاشی برخوردار است.

روبنس در آثارش «بر یک موضوع کلی تمرکز دارد و آن بدن انسان است». او این تمرکز را در «صحنه‌ی تمرکز نیروها و ضد نیروهای بیکران» هستی به نمایش می‌گذارد (گاردنر، ۱۳۸۹، ۵۲۰). هنر روبنس، سیلان بی‌پایان و به سوی بی‌نهایت هستی را بازنمایی می‌کند و حضور کالبد انسانی را در آشوب نیروهای معارض جهان تقدیس می‌کند.

## ۲- هنر باروک

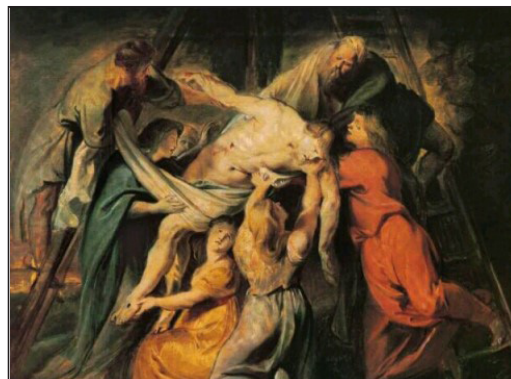
سیاری از مورخان هنر، حرکت‌های بدنی را به‌مثابه‌ی وجه تمایز نقاشی‌های روبنس تبیین می‌کنند، و معتقدند نمی‌توان مفهوم بدن و پیکره‌ی انسانی را از درک روبنس از نقاشی مجزا دانست. روبنس شیوه‌ای منحصر به فرد در ترسیم پیکره‌ی انسانی داشت؛ در نظریه‌ی هنر، اصطلاح پیکره‌های روبنسی<sup>۲</sup> برای توصیف هرگونه نمایش بدن در نقاشی و سایر هنرها که شبیه به شیوه‌ی روبنس باشد، به‌کار می‌رود. در بدن‌های روبنس نوع خاصی از انعطاف‌پذیری وجود دارد که قابلیت نمایش حالت‌های جسمانی و همچنین حالت‌های درونی و احساسی متفاوت را فراهم می‌سازد. در آثار روبنس، نیروهای دراماتیک برخاسته از انرژی و پویایی جسمانی، صحنه را در بر می‌گیرند و اتمسفری متشدد و حسانی به فضا می‌بخشند. در بازنمایی فرم پیکر انسانی و حرکت کالبدها، روبنس با امتناع از الگوهای بازنمایی رنسانسی، تلاش می‌کرد نه تنها حرکت‌های پیکره‌ها، شامل حالت‌های چهره و ژست‌های بدنی، را نمایش دهد، بلکه حرکت‌های داخلی و احساسات درونی پیکره‌ها را نیز به نمایش بگذارد. در نقاشی پایین آوردن مسیح از صلیب، عضلات و اندام‌های آسیب‌دیده‌ی مسیح به آرامی توسط همراهانش به پایین کشیده می‌شوند. ژست‌ها و حالت‌های بدنی هر یک از همراهان، نمایشگر رنج و غم درونی آن‌هاست. در بدن‌های رنجور، دستان کشیده و چهره‌های شخصیت‌ها، یکپارچگی و پیوستگی حسی تصویر آشکار می‌شود.

در آثار روبنس جریان سیال میان اعضا و اندام‌های یک پیکره (دست‌ها، پاها، عضله‌ها) وجود دارد که چشم را از توقف بر روی یک ارگان خاص باز می‌دارد. فراتر از این، در میان پیکره‌های گوناگون نیز جریانی نرم و سیال مشاهده می‌شود. شیفتگی روبنس در ترسیم حرکت‌های بدن و نمایش ضربان و تپش‌های حسانی انسانی آنچنان است که می‌توان پیکره‌های او را، در تضاد با یکپارچگی، ثبات و تک‌لحنی بودن پیکره‌های رنسانسی، بدن جریانی‌ها، سیالیت‌ها و بی‌ثباتی‌ها نامید (تصویر ۱).



تصویر ۲. مدرسه‌ی آژن اثر رافائل، نمایانگر فضای مرکزگرا و متعادل پرسپکتیو محور رنسانسی

مأخذ: گاردنر، ۱۳۸۹، ۴۲۸



تصویر ۱. نمایش ضربان و تپش‌های حسی پیکره‌ها در آثار روبنس

مأخذ: کلوته، ۲۰۱۱، ۱۵

رنسانس و باروک، به تعبیر هاینریش ولفلین (۱۹۵۰)، دو جهان کاملاً متفاوت و دو شیوهی متضاد در نگریستن به هستی‌اند که خود را با ایجاد دو سبک متفاوت به نمایش گذاشته‌اند (تصویر ۲). اثر هنری رنسانس علاقه‌ای به دانستن این موضوع که پیکره‌ها و اشیاء از کجا آمده‌اند و به چه سویی حرکت می‌کنند، ندارد. آنچه در رنسانس مطرح است، هارمونی ایده‌آل و بی‌زمانی است که «در یک لحظه» تسخیر شده است. یاکوب بوکهارت، استاد ولفلین در رابطه با نقاشی مدرسه‌ی آتن اثر رافائل می‌نویسد:

سرسرایی به‌گونه‌ای شگفت‌آور زیبا که پس‌زمینه به پیش‌زمینه فرم و حالت می‌دهد... [این اثر] نماد و مظهر هارمونی و تناسب میان قدرت‌های روح و ذهن است. در چنین ساختاری، مخاطب نمی‌تواند احساسی جز شادی داشته باشد... (بوکهارت، ۱۸۷۹، ۱۵۱)

درحالی‌که فضای پرسپکتیو-محور رنسانسی، مرکزگرا، مبتنی بر شفافیت، ثبات و تعادل است؛ فضای باروکی، مرکززدا و مرکزگریز است و در آن هیچ پرسپکتیو ثابتی وجود ندارد. درحالی‌که هنر رنسانسی احساس ثبات و شادمانی را در مخاطب ایجاد می‌کند، «موضع ضدافلاطونی باروک... به جای ارائه‌ی پرسپکتیوی شفاف و با ثبات از حقیقت جهان بیرونی، همه چیز را واژگونه می‌کند. نگاه باروک، در تلاش برای بازنمایی امر غیرقابل‌بازنمایی... مالخولیا را به عنوان مشخصه‌ی دوره‌ی خود معرفی می‌کند» (جی، ۱۹۹۳، ۴۷). ولفلین بر این باور بود که باروک، در تضاد با ثبات رنسانسی، هرگز «تکامل، بلوغ و یا هستی ایستا و در خود موجودات را ارائه نمی‌دهد، بلکه آشوب تغییر، تنش‌گذرایی و دگردیسی را نمایش می‌دهد» (ولفلین، ۱۹۵۰، ۶۲). در آثار هنر رنسانس، پیکره‌های افراد به‌گونه‌ای منزوی و ازهم‌جدا، کنار هم قرار گرفته، هر یک به نمایندگی از خود سخن می‌گویند. «در رنسانس چیزها به خودی خود معنا دارند اما در باروک چیزها در ارتباط با یکدیگر معنا می‌یابند. رنسانس چیزها را آنچنان که هستند اما باروک چیزها را آنچنان که می‌خواهند بشوند به نمایش می‌گذارد...» (همان، ۸۲). در ترکیب‌بندی باروک، عناصر و اجزای جدا و مستقلی وجود ندارند و اجزا و مؤلفه‌ها در ظهور یکپارچه و متحدشان با یکدیگر به‌مثابه‌ی یک «کلیت» عمل می‌کنند.

برخلاف مختصات فضایی مشخص، و استقلال و تمایز پیکره‌ها در هنر رنسانس، در باروک «یکپارچگی و اتحاد مطلق وجود دارد که پیکره‌های مجزا فردیتشان را از دست می‌دهند» (همان، ۱۵۷). زیگفرید گیدئون، مورخ بزرگ معماری، نیز ویژگی غریب و قدرت عظیم باروک را در این نکته می‌دید که «فضاهای مختلف را با هم می‌آمیزد و وحدتی شگفت‌انگیز از ترکیب اجزایی متفاوت به وجود می‌آورد» (گیدئون، ۱۳۸۹، ۱۰۵). در حالی‌که در آثار رافائل، به عنوان یکی از هنرمندان شاخص رنسانس، سطوح مجزای فضایی سبب شکل‌گیری عمق میدان می‌شود، در شیوه‌ی فضاسازی روبنس، «پس‌زمینه و پیش‌زمینه به‌گونه‌ای سیال در یکدیگر جاری می‌شوند» (ولفلین، ۱۹۵۰، ۱۶۲) و به واسطه‌ی کارکرد پیونددهنده‌ی حرکت‌های بدنی شخصیت‌ها، این دو درهم آمیخته می‌شوند. ولفلین با تأکید بر اهمیت پویایی و حرکت در هنر باروک، به «سیلان و جریانی عظیم» در آثار روبنس اشاره می‌کند و معتقد است روبنس به‌مثابه‌ی سخنگو و مظهر تمام و کمال هنر باروک، «با گسست از الگوهای کلاسیک، پیکره‌ها را در توده‌ای یکپارچه که پیکره‌های مجزا نمی‌توانند خود را از آن جدا سازند، ذوب می‌کند» (همان، ۱۵۷). در این آثار، «یک موتیف احاطه‌کننده‌ی کلی» (همان، ۱۵۸) وجود دارد که بر عملکرد مستقل و مجزای عناصر مسلط است و در نتیجه‌ی وجود آن، فضای پیرامون و پیکره‌ها در راستای تحقق تأثیر احساسی اثر، با یکدیگر می‌آمیزند.

زیبایی‌شناسی روبنس انعکاس تغییراتی بنیادین در شیوه‌ی نگریستن به پرده‌ی نقاشی است. نقاشی‌های

روبنس ترکیب‌های خارق‌العاده‌ی نمایش رویداد از چندین زاویه‌ی دیدند که به واسطه‌ی ویژگی لایبرنتی فضایی، به ناظر اجازه می‌دهند در رویارویی با پیکره‌ها مواضع گوناگونی را برگزینند، و فولدهای فضایی و پیچیدگی‌های میان پیکره‌ها، مخاطب را به وارد شدن به فضای سیال میان پیکره‌ها دعوت می‌کنند. فرانک استلا (۱۹۸۶، ۷۰) با تحلیل نقاشی‌های سنت فرانسیس ژاوییر<sup>۳</sup> و سنت ایگناتیوس<sup>۴</sup>، به دستاوردهای عظیم روبنس در «عرصه‌ی فضاسازی» اشاره می‌کند و می‌گوید بر خلاف نقاشی‌های رنسانسی که تنها از روبه‌رو با ناظر رابطه برقرار می‌کنند، این آثار از همه‌ی جهت‌ها به سوی ناظر سیلان می‌یابند و کالبدش را در بر می‌گیرند.

هنر نقاشی در طول تاریخ خود در دو مسیر جدا و متفاوت، تکامل یافته است. نخست هنرمندانی که تلاش می‌کردند سکون و ثبات را ترسیم کنند، و گروه دوم، هنرمندانی که در پی به تصویر کشیدن پویایی و حرکت بودند، از این رو «در یک سو غیاب، آرامش، قانون سکوت و مرگ، و در دیگر سو، حضور، حرکت، آزادی، صدا و زندگی» جریان دارد (براون، ۱۹۹۷، ۱۰۴). نقاشانی نظیر رافائل، تلاش می‌کردند ایده‌ی ایستایی را بازنمایی کنند. رافائل به تسخیر لحظه می‌پرداخت و آن لحظه را برای همیشه ثابت نگاه می‌داشت. نفوذ و گستره‌ی دستاوردهای این هنرمندان به ظهور زیبایی‌شناسی هنر عکاسی کمک فراوانی کرد. در تضاد با سکون و ثبات آثار رافائل، درک زیبایی‌شناسانه‌ی روبنس از حرکت، همه چیز را در بر می‌گیرد. پویایی، حرکت و سیلان به همه‌ی عناصر موجود در جغرافیای تصویر (بدن‌ها، فضاها و اشیاء) رسوخ می‌کند (تصاویر ۳ و ۴).



تصویر ۴. تسخیر لحظه در هنر رافائل

مأخذ: مانتز، ۲۰۱۱، ۲۳



تصویر ۳. پویایی، حرکت و سیلان در هنر روبنس

مأخذ: ولفلین، ۱۹۵۰، ۱۶۲

به واسطه‌ی مشخصه‌های پویای فضایی، و نیز شیوه‌ی ترسیم پیکره‌ها و ارتباطشان با یکدیگر و با فضاهای اطراف، برخی از نظریه‌پردازان روبنس را یکی از مهمترین هنرمندانی می‌دانند که زمینه‌ی

شکل‌گیری و ظهور هنر سینما را فراهم کرد. می‌توان گفت «هنر روبنس به‌اجمال نمایانگر یک نقطه‌نظر پیش‌سینماتیک<sup>۵</sup> است» (جیکوینز، ۲۰۱۱، ۱۶). زیگفرید کراکاتر در کتاب تئوری فیلم، با اشاره به نقاشی‌های روبنس و مقایسه‌ی آن‌ها با سینما، تأکید می‌کند که حرکت ترسیم‌شده در فیلم و نقاشی، همچون فراخوانی برای «پاسخ‌های کینه‌استتیک از سوی مخاطب است. تأثیر پژواک‌شده سبب می‌شود تماشاگر احساسی فضایی را که تجربه کرده و سبب تحریک ادراکش شده است، (به سوی فضای تصویر) بیرون‌افکنی کند» (۱۹۹۷، ۸۶).

### ۳- زیبایی‌شناسی هنر باروک در سینما

هنر رنسانسی مبتنی بر فضای پرسپکتیوی و جدایی پیکره و فضا، امکان شکل‌گیری رابطه‌ی کارتزینی<sup>۶</sup> سوژه و اثر هنری را فراهم و سلطه‌ی سوژه بر فضای اثر را به واسطه‌ی یک نگاه خیره‌ی جدا و با فاصله، تثبیت می‌کند. در تضاد با ثبات رنسانسی، فضای باروکی رابطه‌ای نسبی و سیال با مخاطب شکل می‌دهد؛ کثرت خطوط منحنی که در هم فرو می‌روند و از هم می‌گسلند، فضا را به سوی بی‌نهایت می‌کشایند و هر جزئی از اثر هر لحظه خود را در ارتباط با اجزای دیگر بازآفرینی می‌کند. در هنر باروک، احساسات و تمایلات درونی شخصیت‌ها و فضای حسانی اثر، از طریق حالت‌ها و حرکت‌های پیکره‌ها به ناظر منتقل می‌شوند. آمیزش و درهم‌تافتگی حسی و درهم‌آمیختگی بدن‌ها و فولدشدن‌شان در یکدیگر، سبب می‌شود در رویارویی با آثار این سبک، تجربه و تشخیص درونی/برونی یا داخلی/خارجی دشوار شود (تصویر ۵).



تصویر ۵. درهم‌تافتگی حسی میان پیکره‌ها در هنر باروک

مأخذ: کلاینر، ۲۰۱۰، ۶۶۵

شخصیت‌ها در هنر باروک، از طریق ژست و حالت‌های بدنی‌شان به سوی مخاطب حرکت می‌کنند و نمایانگر میل به ایجاد ارتباط و پیوستگی با ناظرند. به واسطه‌ی حس فضایی متشدد و از طریق رویارویی مستقیم پیکره‌ها با مخاطب، هنر باروک موفق شد فضای خیالی هنری را با فضای واقعی درهم‌آمیزد. از این مشخصه به عنوان دستاورد عظیم سازمان‌دهی فضایی باروک یاد می‌شود. با گشودگی به سوی جهان بیرون از قاب، اجزای تنها در ارتباط با یکدیگر، بلکه در ارتباط با فضای خارج (فضای مخاطب) معنا می‌یابند. در این رویارویی، کالبد ناظر به شرکت‌کننده‌ای فعال در گستره‌ی فضایی و حسی اثر تبدیل می‌شود. این مشخصه‌ی هنر باروک در فروپاشی محدودیت‌های قابِ بازنمایانه، مسیر خود را به سوی هنر سینما گشود.

فیلمساز و نظریه پرداز بزرگ روس، سرگئی آیزنشتاین<sup>۷</sup>، که شغف و هیجان انفجارگونه‌ی فضاها را در تضاد با وقار و تعادل فضاها رنسانسی می‌دانست، متأثر از تحلیل‌های ولفلین از هنر باروک و هنر رنسانس و مقایسه‌ی این دو با یکدیگر، تلاش کرد حرکت و پویایی فضای باروکی را منبع الهام ساختار فضایی فیلم‌های خود قرار دهد (ویدلر، ۲۰۰۰، ۱۱۷). آیزنشتاین در فیلم *زنده باد مکزیک*، از ساختار و زیبایی‌شناسی هنر باروک در فضا سازی الهام گرفت و بعدها زیبایی‌شناسی بصری فیلم خود را نیز باروک خواند (تصاویر ۶ و ۷).



تصاویر ۶ و ۷. الهام گرفتن آیزنشتاین از زیبایی‌شناسی هنر باروک در فضا سازی فیلم *زنده باد مکزیک*

مأخذ: [www.royalbooks.com](http://www.royalbooks.com)

ایده‌ی سینمای جذابیت‌ها و نظریه‌ی سینما-مشت آیزنشتاین نیز بر اساس هنر باروک شکل گرفته بود (سالازکینا، ۲۰۰۸، ۲۱۴-۲۱۱). رویکرد فضاها را باروک به مخاطب و تبدیل او از ناظری صرف به بازیگری فعال در درام فضایی، برای آیزنشتاین بسیار جذاب بود. آیزنشتاین در مقاله‌ی پیرانسی و سیالیت فرم‌ها (۱۹۹۰)، فضا سازی سیال و باروکی در حکاک‌های پیرانسی را سلف ساختار فضایی قطعه‌قطعه و شکسته‌شده‌ی فیلم‌های خود معرفی می‌کند و از «شوریدگی» و «جذب»<sup>۸</sup> به عنوان ویژگی بنیادین فیلم یاد می‌کند. همچنین با اثرپذیری از ولفلین، این ایده را مطرح می‌سازد که ما در فیلم همه چیز را به مثابه‌ی یک پیکره مشاهده می‌کنیم (لمپوسلکی، ۱۹۹۸، ۲۳۶). آیزنشتاین فیلم را هنر ترسیم بدنی در حال سیلان و پویایی می‌دانست.

می‌توان از بسیاری از جنبه‌های بدیع زیبایی‌شناسی باروکی، مانند استفاده از ترکیب‌بندی‌های پویا، رابطه‌ی سیال میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه، فوران انرژی فضایی، به‌کارگیری نقطه‌گریزهای غیر معمول، درهم آمیزی اجزا در یک کلیت فضایی و تلاش برای تسخیر ماهیت گذرا و ناپایدار به جای پایدار و بادوام، در راستای غنی‌سازی روش‌های موجود برای فضا سازی سینمایی بهره گرفت.

نظریه پردازان، آثار فیلمسازانی چون ارسن ولز، آلن رنه، دیوید لینچ و پیتز گرینوی را نیز متأثر از زیبایی‌شناسی هنر باروک ارزیابی می‌کنند. به‌ویژه گرینوی سینماگری است که به شیوه‌ای نظام‌مند، به مطالعه‌ی تاریخ هنر و الهام گرفتن از آن در آثار خود می‌پردازد و فیلم‌های خود را تمرین‌ها و تلاش‌هایی برای بازنگاری تاریخ هنر از طریق مدیوم سینما می‌داند. متأثر از هنر باروک، عناصری همچون فرم‌های تغییر شکل‌یابنده، چندپرسپکتیوی، اعوجاج، ناپایداری، بی‌نظمی، آشوب و قطعه‌قطعه‌ها، بخش مهمی از زیبایی‌شناسی سینمای گرینوی را شکل می‌دهند. گرینوی در آثار خود، با بهره‌گیری از مشخصه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی باروک، از مرزهای سنتی خلق فضای سینمایی فرامی‌رود و به همین سبب آثار او، آشپز، دزد، همسرش و عاشقش، غرق در اعداد و هشت‌ونیم زن، را نمونه‌های پارادایمیک «سینمای باروک»

خوانده‌اند (تصویر ۸). گرینوی به صراحت به هدف خود در سینما که کنکاش در جهان با یک «دیدگاه بی‌واهمه‌ی باروکی» است، اشاره می‌کند (ویلوکوئت - ماریکوندی و المانی-گلوی، ۲۰۰۸، ۶۵-۶۴) و می‌گوید «سطح آثار من، از فیلم قرارداد طراح (۱۹۸۲) به بعد، بسیار باروکی است. در آن‌ها برای رسیدن به غنا و شکوه از هر ابزاری که می‌توانستم به آن بیاندیشم، استفاده کردم» (الیوت و پردی، ۱۹۹۷، ۱۵). گرینوی بر این باور است که تجربه‌ی تماشای فیلم نباید به نگرستن به پرده‌ی مسطح محدود شود، بلکه باید مکانی فراهم شود که در آن تماشاگر بتواند حرکت کند، و مهم‌تر از آن، مکانی که مخاطب بتواند جسمانیت و حسانیت فیلم را لمس و تجربه کند. این ویژگی به‌شکلی ملموس در آثار سینماگر دیگری که آثار خود را به زیبایی‌شناسی باروک پیوند زده است، نمایان است: دیوید لینچ (تصویر ۹). در رویارویی با آثار لینچ، درک بدنی و حسی مخاطب از اثر، نقشی کلیدی دارد. از فیلم مالهالند درایو لینچ به‌عنوان «یک فانتزی باروک» که از «منظر رویایی نئوباروک» برخوردار است و در آن «فولدها بر روی یکدیگر، و بر روی دیگر فولدها می‌لغزند» (شروین، ۲۰۱۱، ۹۴-۹۳)، یاد می‌شود.



تصویر ۸. زیبایی‌شناسی باروک در سینمای گرینوی؛ فیلم کتاب‌های پروسپرو  
مأخذ: ویلوکوئت - ماریکوندی و المانی-گلوی، ۲۰۰۸، ۶۴



تصویر ۹. نظریه‌پردازان، سینمای دیوید لینچ را متأثر از زیبایی‌شناسی هنر باروک می‌دانند

مأخذ: [www.cineplex.com](http://www.cineplex.com)



حرکت، تغییر و دگر دیسی مفاهیم اصلی خوانش دلوز از باروک‌اند، همانطور که مفاهیم اصلی خوانش ولفلین بودند. دلوز با وام‌گیری از ولفلین، به اهمیت حرکت، سیالیت و بازیگری‌بندی‌های لحظه‌ای فرم در هنر باروک اشاره می‌کند (کلمن، ۲۰۱۱، ۲۱۰). باروک برای دلوز، دنیای منحنی‌ها و سطوح فضایی در هم فرورفته بود که به حرکت، به‌مثابه‌ی محصول تعامل انرژی‌ها و نیروهای متضاد، شکل می‌داد. از منظر دلوز، خردگرایی رنسانسی به‌واسطه‌ی نیروهای واگرا، نامرتب و ناهم‌جوار باروکی متلاشی شد. در باروک، جهان به‌مثابه‌ی پویایی، دینامیک و سیلان مطرح می‌شود، و به زعم دلوز، باروک به سوی یک هدف حرکت می‌کند، به سوی «درهم‌تیندگی». دلوز معتقد بود که اندیشه‌های لایبنتیس<sup>۱</sup>، فیلسوفی که حرکت، سیالیت و موج و شناور بودن امور و پدیده‌ها دغدغه‌های اساسی اندیشه‌اش را شکل می‌دهند، بهترین مدخل برای درک دوره‌ی باروک‌اند. از منظر لایبنتیس، فضا امری نسبی است و بدون بدن‌هایی که در ارتباط با یکدیگر قرار گرفته‌اند، هیچ‌گونه فضای واقعی وجود نخواهد داشت. جایگاه قرارگیری بدن نیز امری کاملاً نسبی است و تنها در ارتباط با سایر بدن‌ها معنا می‌یابد (گاربر، ۱۹۹۵، ۳۰۳-۳۰۲). دلوز در کتاب فولد (۲۰۰۶)، متأثر از نیچه و لایبنتیس، اشاره می‌کند که بدن همچون محفظه‌ای است که جهانی از سیالیت‌ها در درونش منتشر و از آن خارج می‌شود. بدن در این جهان با نیروهای دگرگون‌کننده تعامل می‌کند و به محل تصادم نیروها تبدیل می‌شود. او در فلسفه چیست؟، از فضای مبادله‌ای صمیمی میان بدن و نیروهای پیرامونش، از نوعی گشایش بدن به روی انرژی‌های هستی که به‌واسطه‌ی آن نیروهای نامرئی بدن و جهان به گونه‌ای تعاملی با یکدیگر دیالوگ دارند، یاد می‌کند (لورین، ۲۰۰۵، ۱۶۱). دلوز در فرانسیس بیکن، منطق احساس (۱۳۹۰)، بدن را شبکه‌ای از نیروها که از طریق تعامل با نیروهای محیط اطراف، هارمونی خود را برقرار می‌سازند، می‌داند. دلوز استدلال می‌کند که در سینما، فرم بدن انسانی به عملکرد فضا و زمان تبدیل می‌شود؛ یک پیوستگی هر لحظه بازتولیدشونده که به خود اجازه می‌دهد به عناصر درون‌ماندگارش فروپاشیده شود. به عبارت دیگر، نزد دلوز، سینما تشریح پیکره‌ای است که همواره در حال «فرم یافتن» و «صیوروت» است. پیکره‌ی سینمایی داخل و خارج مشخصی ندارد و می‌تواند به شیوه‌های گوناگون با فضای پیرامون خود ارتباط برقرار کند. از این منظر، مفاهیم درونی و بیرونی صرفاً مفاهیمی نسبی‌اند و می‌توان آن‌ها را در فرایند «فرم‌یابی» بازتعریف کرد. بدن از طریق ارتباط دینامیک با فضای سینمایی است که به خود فرم می‌دهد و به تعبیر دیگر، بدن با فضای خارج رابطه‌ای فولدگونه دارد. دلوز سینما را این‌گونه توصیف می‌کند:

[سینما] توصیف نوعی پیکر است که همواره در حال شکل‌گیری یا محو شدن از طریق خطوط و نقاط در لحظات هر جوره‌ی مسیرهایشان به دست می‌آید. . . [سینما] به ما پیکری ارائه نمی‌کند که در لحظه‌ای منحصر به فرد توصیف شده است، بلکه تداوم حرکت را عرضه می‌کند، تداومی که پیکر را توصیف می‌کند. (دلوز، ۱۳۹۲، ۱۳-۱۲)

سینما از منظر دلوز، این قابلیت را دارد که پیکره‌ی انسانی را به‌مثابه‌ی امری تغییرپذیر و همواره در سیلان، نمایش دهد. بدنی که پایداری و دوامش را از دست می‌دهد و به چیزی منعطف و قابل دگر دیسی تبدیل می‌شود.

برای دلوز، باروک مظهر زیبایی‌شناسانه‌ی مفهوم فولد است، مفهومی که نماد جسمانیت حسانی و حرکتی باروک است و پیوند میان ساختارهای ناهمگون را ممکن می‌سازد. فولد به مفاهیم «به مشارکت طلبیدن و درگیر کردن» دلالت دارد. این مفهوم می‌تواند تخریب و فروپاشی دوگانه‌های درونی/بیرونی، سطحی/عمیق و جسمانی/روحانی را در باروک تبیین نماید. اهمیت مفهوم فولد در فضای سینما و در هر

دو مفهوم تصویر-حرکت و تصویر-زمان، نزد دلوز کاملاً آشکار است. با در نظر گرفتن رویکرد نظریه‌ی فیلم معاصر برای توجه به ابعاد کالبدی و جنبه‌های لامسه‌ای تماشای فیلم، نمی‌توان از ظرفیت‌های هنر باروک در فضا سازی سینمایی غافل شد. دلوز در تصویر-زمان ملهم از خوانش ولفلین از باروک، مسئله‌ی عمق میدان در آثار ارسن ولز<sup>۱۰</sup> را در چارچوب فضای باروک تحلیل و نتیجه‌گیری کرد که ولز در آثار خود در پی ترسیم نوعی فضای باروکی بوده است (دلوز، ۱۹۹۷، ۱۴۳).

همچون خوانش ولفلین از درهم آمیختگی پیکره‌ها و فضاها در هنر باروک، برای دلوز نیز فضای سینمایی با فضاهای سیال و پیکره‌های متحرک که در ارتباط با یکدیگر هر لحظه تغییر فرم می‌یابند، معنا می‌یابد. لایبرنت‌ها و فولدهای فضایی سینمای باروکی با متلاشی کردن مختصات دیداری کارتزی، نوع خاصی از رابطه را میان مخاطب و فضای فیلم و نیز یک «سوبژکتیویته‌ی برآشوبنده» و درگیر کنشگری با آشوب انرژی‌های حسانی-فضایی سینمایی، را تولید می‌کنند. می‌توان استدلال کرد که در سینمای باروکی، روابط فضایی/جسمانی یک جغرافیای بیناسوژه‌ای متحرک و در سیلان را شکل می‌دهند. بدن سوبژکتیو در حسانت محیط ذوب می‌شود، و پیکره به مثابه‌ی یک هستی یکپارچه، به تدریج عملکرد خود را به مثابه‌ی مرجع مختصاتی از دست می‌دهد. پیکره، به تعبیر دلوز (در رابطه با سینمای آیزنشتاین)، به «فرمی در حال فرم‌زدایی» (دلوز، ۱۳۹۲، ۲۷۲) تبدیل می‌شود. حرکت از یک فرم به فرم دیگر و در هیچ یک متوقف نشدن؛ همیشه ناتمام، همیشه در میان فرم یافتن، همیشه در حال صیرورت یافتن، ادامه می‌یابد.

برخی از نظریه‌پردازان به رابطه‌ی نزدیک زیبایی‌شناسی باروک و فلسفه‌ی پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی اشاره می‌کنند، و اندیشه‌ی مرلوپونتی را کلیدی راهگشا برای درک هنر دوره‌ی باروک می‌دانند (بوسی-گلاکزمان، ۲۰۱۳، ۲۷). مرلوپونتی استدلال می‌کند که ما نمی‌توانیم فضا را چیزی خارجی و جدا از بدن قلمداد کنیم، فضا و بدن یکدیگر را بازتعریف می‌کنند و در فرایند تجربه کردن با یکدیگر متحد می‌شوند. وی معتقد است میان حواس انسانی وحدت و آمیختگی وجود دارد و حواس انسان از یکدیگر جدا نیستند. در نتیجه ادراک، مجموعه‌ای از داده‌های به دست آمده از طریق حواس بینایی، بساوی، شنوایی و ... نیست، بلکه فرد با تمامیت وجود خود درک می‌کند. از این رو، اساس ادراک و فهم ناظر به همان میزان که امری ذهنی است، امری کالبدی و بدنی نیز هست: «دیدن و حرکت همچنین ذاتاً هم‌تافته‌اند، به طوری که در پدیدارهای دیدارپذیر همواره دلالت حرکتی جاری است» (کارمن، ۱۳۹۰، ۲۶۹). نگرستن به چیزی، آگاهی بدنی و حرکتی فرد از محیط اطراف و امکان تعامل وی با آن محیط را به مشارکت فرامی‌خواند.

مرلوپونتی به چندحسی بودن تجربه‌ی تماشاگری در سینما اشاره و تلاش می‌کند میان تجربه‌ی نظاره‌گری در سینما و نظریه‌ی گشتالت، پیوندی برقرار کند. وی فیلم را گشتالتی موقتی می‌نامد و استدلال می‌کند که در سینما، عناصر سینماتوگرافیک نه در قالب اجزاء مستقل از یکدیگر، بلکه در قالب یک کلیت و همچون یک پیکره عمل می‌کنند. این عناصر همچون یک ساختار واحد درک می‌شوند و بر همه‌ی حواس اثر می‌گذارند. سینما از این جهت هنری پدیدارشناسانه است و به تعبیر مرلوپونتی، «فیلم‌ها به طور مشخص مناسب تجسم وحدت ذهن و بدن، ذهن و جهان، و بیان یکی در دیگری هستند» (استم، ۱۳۸۹، ۱۰۴). همچنین نزد مرلوپونتی سوژگی یک هویت مستقل، بی‌حرکت و در خود نیست، بلکه ضروری است سوبژکتیویته‌ی خود را برای «دیگری»ها بگشاید و از خود به سوی دیگران فراروی کند؛

همانطور که اجزاء تن من توأم با یکدیگر ساختاری را تشکیل می‌دهند، تن دیگری و تن من نیز یک کل واحد هستند، دو وجه از یک پدیده‌ی واحد. این تن من است که مرا بر عالم مفتوح می‌سازد و موقعیتی را در آنجا، در بین دیگر انسان‌ها برای من مهیا می‌سازد (آن است که سبب فراروی من به سوی عالم، آینده و دیگران می‌شود). (پیراوی ونک، ۱۳۸۹، ۱۱۸-۱۱۷)

از این منظر، تجربه‌ی سوپژکتیویته نزد مرلوپونتی، شامل یک بعد از «دیگربودگی» و دربرگیرنده‌ی رابطه‌ای با جهان و نوعی گشادگی به سوی دیگران است. مرلوپونتی به جای فاعلیت سوپژکتیو، از بیناسوژگی یاد می‌کند و بر این نکته تأکید دارد که سوژه‌ای در خود، جدا از جهان و غیر قابل دسترسی برای دیگران وجود ندارد، بلکه سوژگی رابطه‌ای با جهان و نوعی گشادگی به سوی دیگران است. سوژه‌ی تن‌یافته در گشادگی خود، در پی دیالوگ و گفتگویی پایان‌ناپذیر و همواره جاری با دیگران است. مرلوپونتی عاطفه و امپاتی<sup>۱۱</sup> را ریشه و اساس تمام مواجهات بیناسوژه‌ای قرار می‌دهد. از طریق امپاتی، بدن به سوی جهان بیرون حرکت می‌کند و به گستره‌ی خود محدود نمی‌ماند. امپاتی را از این منظر می‌توان به معنای پرتاب کردن به خارج، حرکتی به خارج از «خود» و گشایشی به سوی جهان بیرون و «دیگری»ها، در نظر گرفت.

در بحث فضای باروکی، نظریه‌ی «درهم‌تافتگی»<sup>۱۲</sup> مرلوپونتی، به خصوص در رابطه با تعامل و ارتباط میان سوژه‌ی نگرنده و ابژه‌ی نگریسته‌شده، الگویی راهگشا فراهم می‌سازد. در ایده‌ی «درهم‌تافتگی» مرلوپونتی، بودن در جهان به معنای نوسان و سیالیت میان «خود» و «دیگری»هاست که در آن رابطه‌ای کالبدی میان سوژه و بدن جهان برقرار می‌شود. از درهم‌تافتگی خود و دیگران، نوعی «همپوشانی گشتالتی» میان سوژه‌ی درک‌کننده و ابژه‌ی درک‌شونده شکل می‌گیرد. از این منظر، دیگر چیزی به عنوان ادراک بدون همراهی وجود ندارد و حتی می‌توان گفت ادراک ابژه‌ای در خودش امری بی‌معنا خواهد بود. مثال مشهور مرلوپونتی از تماس و سایش میان دو دست، به درک این نکته کمک فراوانی می‌کند. زمانی که فردی با یک دست، دست دیگرش را لمس می‌کند، هر دو دست به طور همزمان، هم لمس‌کننده‌اند و هم لمس‌شونده، در تماشای فیلم نیز یک رابطه‌ی تعاملی و درهم‌تافته میان دیده‌شونده و بیننده شکل می‌گیرد. مرلوپونتی معتقد بود که در برقراری ارتباط میان حسانیت درونی و حرکات بیرونی، هیچ هنری به اندازه‌ی سینما موفق نیست و تنها به گونه‌ای کالبدی و پیکره‌مند می‌توان حسانیت سینمایی را درک کرد. او در مقاله‌ی فیلم و روانشناسی نوین می‌گوید: «فلسفه‌ی معاصر از متصل کردن مفهوم‌ها شکل نگرفته است، بلکه از تشریح آمیزش خودآگاهی و جهان شکل گرفته است. به مشارکت طلبیدن یک بدن و فراخوانی رابطه و همزیستی‌اش با دیگران در بهترین حالت، سوژه‌ای سینماتیک است» (مرلوپونتی، ۱۹۶۴، ۵۹).

پدیدارشناسی «درهم‌تافته»ی مرلوپونتی و نظریه‌های سینمایی دلوز و به‌ویژه بحث او درباره‌ی «فولد»، نقاط مشترک فراوانی مانند به چالش کشیدن نظریه‌های سنتی رابطه‌ی سوژه/ابژه، داخلی/خارجی و واقعی/مجازی دارند. آنچنان که النا دل‌ریو اشاره می‌کند «میل برای تبیین خط جداکننده میان سوژه/ابژه، ادراک‌کننده و مدرک، واقعیت ابژکتیو و تجربه‌ی سوپژکتیو، مضامینی هستند که توسط هر دو فیلسوف به چالش کشیده شده‌اند» (۲۰۱۰، ۱۱۵). به‌کارگیری دیدگاه پدیدارشناسانه‌ی مرلوپونتی و مفهوم «درهم‌تافتگی»، در کنار فلسفه‌ی دلوز و مفهوم «فولد»، می‌تواند به ادراک تجربه‌ی تماشای فیلم فضا‌محور باروکی کمک کند.

در فضای فیلم باروکی، به واسطه‌ی فولد شدن فضای درونی تماشاگر با جهان فیلم، نوعی رابطه‌ی «درهم‌تپیدگی» شکل می‌گیرد و در نتیجه، هر کنش یک طرف، واکنش طرف مقابل را به دنبال خواهد داشت. حرکات‌های بدنی شخصیت‌ها و رابطه‌ی پویای فضا/کالبد در سینمای باروکی، با به تعامل برانگیختن واکنش‌های حسی تماشاگر، می‌تواند مولد نوعی جنبش درونی در تماشاگر باشد. از این منظر، پویایی فضای سینماتیک باروکی، نه تنها در فضا و زمان و روایت فیلمیک، بلکه در فضای درونی تماشاگر نیز حرکت می‌کند. متناسب با موقعیت و وضعیت درونی تماشاگر، در تعامل با حرکت‌ها، فضا و سیالیت فیلم، کیفیت‌های حرکتی متفاوتی تولید می‌شود. به عبارت دیگر، سیالیت و پیوستگی فضایی /

زمانی فیلم در ارتباطی تنگاتنگ با وضعیت احساسی تماشاگر قرار می‌گیرد. احساس کردن حسانیت فیلم از سوی تماشاگر را می‌توان حرکتی به خارج از «خود» و گشایشی به سوی «دیگری»ها دانست که تنها با تن‌یافتگی و ادراک لامسه‌ای معنا می‌یابد.

در این ارتباط مبتنی بر درهم‌تنیدگی، رابطه‌ای تعاملی و پویا میان قلمروهای جسمانی/حسانی تماشاگر و جهان فیلم پدید می‌آید. در تجربه‌ی تماشا و در فرایند تعامل این «فولدهای درهم‌تافته»، فرایند دوسویه‌ی درونی‌سازی و برونی‌سازی شکل می‌گیرد. در روند درونی‌سازی، قلمروهای فضایی فیلم (آمیخته با قلمروهای حسانی/کالبدی بازیگران) به فضای درونی تماشاگر رسوخ می‌کنند. در فرایند بیرونی‌سازی، تماشاگر ادراکات فضایی خود (متأثر از خاطرات، امیال، رؤیاهای و...) را به جهان فیلم بیرون‌افکنی می‌کند. در این مبادله‌ی غریب میان مخاطب و جهان فیلم، مخاطب احساساتش را به فضای فیلم و شخصیت‌ها می‌بخشد و فیلم نیز فضای احساسی خود را در درون کالبد تماشاگر منتشر می‌سازد. دلوز می‌گوید:

این ویژگی احساس است که به علت کنش نیروها از میان سطوح مختلف گذر کند. لیکن دو احساس، که هر کدام در سطح یا ناحیه‌ای جداگانه قرار دارند، می‌توانند با یکدیگر مواجهه نیز داشته باشند و سطوح خودشان را با یکدیگر مرتبط سازند. اینجا ما دیگر نه در حوزه‌ی ارتعاش ساده، که در حوزه‌ی تشدید قرار داریم. (دلوز، ۱۳۹۰، ۱۱۹)

از این رو تجربه‌ی سینمای باروکی، مسئله‌ی رویارویی دو احساس است که از بدن‌ها (بدن تماشاگر و بدن فیلم) برمی‌خیزند و نیز مسئله‌ی حوزه‌ی پژواکی که از این مواجهه منتج می‌شود. ریتم و اتمسفر تعامل این «فولدهای درهم‌تافته» در هنگام تماشای فیلم، به تغییر شدت این احساسات و در نتیجه تغییر مقیاس و اندازه‌ی حوزه‌ی پژواکی می‌انجامد.

#### ۴- نتیجه‌گیری

در سال‌های اخیر، تلاش‌های فراوانی برای بازاندیشی در مفهوم زیبایی‌شناسی باروک صورت گرفته است و بر این اساس باروک نه فقط یک سبک هنری، بلکه شیوه‌ای برای ادراک هنرمندانه در رویارویی با هستی قلمداد می‌شود. این خوانش از مفهوم باروک، از محدودیت‌های تاریخی گذر می‌کند و از این منظر می‌توان باروک را بینش و نگره‌ای هنرمندانه قلمداد کرد که می‌تواند مرزهای میان گونه‌های هنری را درنوردد و در رسانه‌های نوظهوری همچون سینما بازجمله‌گر شود. سینمای مبتنی بر هنر باروک می‌کوشد به جای تضمین سلطه و برتری اپتیکی سوژه‌ناظر بر تصاویر، فضایی را برای برقراری رابطه‌ای تعاملی‌تر میان ناظر و شخصیت‌ها فراهم سازد. سینمای باروکی با پیچیده‌کردن رابطه‌ی فضایی زمانی کلاسیک، به جای اتکا به نقطه‌ی دید ثابت، پایدار و کنترل‌شده توسط مرزهای قاب، با شکستن و متلاشی کردن قاب بازنمایانه، گونه‌ای از بازنمایی فضایی را به وجود می‌آورد که مخاطب را در ارتباطی فضایی با فیلم قرار می‌دهد و مشارکت لحظه‌ای او را می‌طلبد. این سینما تماشاگر را به رها شدن در فضا و محیط و همزیستی با بدن‌های فیلمی دعوت می‌کند. مخاطب به جای آن‌که با نگاهی خیره و از جایگاهی پرسپکتیوی به تصاویر بنگرد و به روابط فیلمیک بیاندیشد، به شرکت‌کننده‌ای فعال تبدیل می‌شود و با جنبش‌های عاطفی و احساسی درونی خود، به قلمروها و شخصیت‌های فیلمیک یک هستی پویا می‌بخشد. تماشاگر نمی‌تواند منزوی و جدا از شخصیت‌ها و فضا به نظاره بنشیند، بلکه فولدهای فضایی تصاویر مخاطب را به درون لایبرنت‌های جسمانی/حسانی فیلم می‌کشاند و گستره‌ها، فضاها و احساسات

فیلمی به درون و اعماق وجود مخاطب سیلان می‌یابد. مرزهای فضای بدن و فضای فیلم به واسطه‌ی امیاتی و تن‌یافتگی کاهش می‌یابند و این دو فضا در یکدیگر محو می‌شوند و در این جغرافیای فولدهای درهم‌تنیده، مختصات کارتزینی بی‌معنا می‌شود. از این منظر می‌توان تجربه‌ی تماشای سینمای باروک را به کنکاش‌های فضایی و جغرافیایی در فراسوی قلمروهای «سوبژکتیو» و «خودبودگی»، به تجربه‌ی غوطه‌ور شدن در میان بدن‌ها و فضاهای متحرک، خود را به پرسپکتیوهای سیال سینمایی سپردن و با لایبرنت‌های متغیر فضایی هم‌آهنگ شدن، تشبیه کرد. در سینمای باروکی با «زیبایی‌شناسی آشوب» روبه‌رو می‌شویم. در حالتی از «درهم‌تیندگی» سرمستانه با گشتالت‌های فضایی و جسمانی، سوژگی در قلمروی سیلان و آشوب انرژی‌های نیچه‌ای، جغرافیایی که در آن، تمام نقاط مرجع، کانون‌های ثابت و خطوط پرسپکتیوی محو و نابود می‌شوند، فروکشیده می‌شود. تجربه‌ی نظاره‌گری در سینمای باروکی همچون حالت متشدد جذب و عاطفه‌مندی، غوطه‌ور شدن و جذب‌شدگی ناآگاهانه‌ی تماشاگر در «حسانیت گروهی فضای سینمایی» و دست کشیدن از محدودیت‌های فردیت ناپیوسته‌ی «خود» برای تجربه‌ی احساس پیوستگی با «دیگری» (ها) ظهور می‌یابد. جغرافیای آشوبناک و متشدد سینمای باروکی، قلمروهای «سوبژکتیو فردی» را در حسانیت «جمعی» محو می‌کند، و تجربه‌ای از پیوستگی و یکپارچگی «بیناسوبژکتیو» پدید می‌آورد.

## پی‌نوشت‌ها

1. Aesthetics
2. Rubensque
3. Saint Francis Xavier
4. Saint Ignatius
5. Proto-cinematic
6. Cartesian
7. Sergei Eisenstein
8. Ecstatic
9. Gottfried Wilhelm Leibniz
10. Orson Welles
11. Empathy
12. Chiasmatic

## منابع

- اسپینکز، لی (۱۳۸۸)، فریدریش نیچه، ترجمه‌ی رضا ولی‌یاری، نشر مرکز، تهران.
- استم، رابرت (۱۳۸۹)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ترجمه‌ی گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، انتشارات سوره مهر، تهران.
- پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۸۹)، پدیدارشناسی نزد مرلوپوتتی، انتشارات پرسش، آبادان.
- دلوز، ژیل و فلیکس گتاری (۱۳۹۳)، فلسفه چیست؟، ترجمه‌ی زهره اکسیری و پیمان غلامی، انتشارات رخداد نو، تهران.
- ژیل، دلوز (۱۳۹۰)، فرانسیس بیکن: منطق احساس، ترجمه‌ی بابک سلیمی‌زاده، انتشارات روزبهان، تهران.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، سینما ۱: حرکت-تصویر، ترجمه‌ی مازیار اسلامی، انتشارات مینوی خرد، تهران.
- کارمن، تیلور (۱۳۹۰)، مرلو-پوتتی، ترجمه‌ی مسعود علیا، انتشارات ققنوس، تهران.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۹)، هنر در گذر زمان، ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی، مؤسسه انتشارات آگاه، تهران.

- گیدئون، زیگفريد (۱۳۸۹)، *فضا، زمان، و معماری: رشد یک سنت جديد، ترجمه‌ی منوچهر مزیني، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، تهران.*
- نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۷۸)، *اراده‌ی قدرت، ترجمه‌ی مجید شریف، نشر جامی، تهران.*
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰)، *چنین گفت زرتشت، ترجمه‌ی داریوش آشوری، نشر آگه، تهران.*
- Brown, Marshall (1997), *Turning Points: Essays in the History of Cultural Expressions*, Stanford University Press.
- Buci-Glucksmann, Christine (2013), *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, Ohio University Press.
- Burckhardt, Jacob (1879), *The Cicerone: An Art Guide to Painting in Italy. For the Use of Travellers and Students*, Translated by B.S. Clough & J.A. Crowe, John Murray.
- Calosse, J.A. (2011), *Rubens*, Parkstone International.
- Colman, Felicity (2011), *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*, Bloomsbury Publishing.
- Deleuze, Gilles (1997), *Cinema II*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Deleuze, Gilles (2006), *The Fold*, Translated by Tom Conley, Bloomsbury Academic.
- Del Rio, Elena (2010), "Film", in *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Edited by Hans Rainer and Lester E. Embree, Springer, pp. 111–117.
- Elliott, Bridget, and Purdy, Anthony (1997), *Peter Greenaway: architecture and allegory*, Scarecrow Press.
- Eisenstein, Sergei (1990), "Piranesi, or the Fluidity of Forms", in *The Sphere and The Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, edited by Manfredo Tafuti, MIT Press, Cambridge, pp. 65–91.
- Garber, Daniel (1995), *Leibniz: Physic and Philosophy*, in *The Cambridge Companion to Leibniz*, Edited by Nicholas Jolley, Cambridge University Press, pp: 270–352.
- Jacobs, Steven (2011), *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, Edinburgh University Press.
- Jay, Martin (1993), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press.
- Kleiner, Fred (2010), *Gardner's Art through the Ages: A Global History*, Cengage Learning.
- Kracauer, Siegfried (1997), *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lamposlki, Mikhail (1998), *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, University of California Press.
- Lorraine, Tamsin (2005), "Ahab and Becoming-Whale: the Nomadic Subject in Smooth Space", in *Deleuze and Space*, Edited by Ian Buchanan & Gregg Lambert, Edinburgh University Press, pp: 159–175.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Sense and Non-sense*, Northwestern University Press.
- Müntz, Eugene (2011), *Raphael*, Parkstone International.
- Nietzsche, Friedrich (1968), *the Will to Power*, Vintage Books, New York.
- Peery, RebeKah S. (2008), *Nietzsche, Philosopher of the Perilous Perhaps*, Algora Pub.
- Salazkina, Masha (2008), *Baroque Dialectics or Dialectical Baroque: Sergei Eisenstein in/on Mex-*

- ico, in *European Film Theory*, edited by Temenuga Trifonova, Routledge, London & New York.
- Shapiro, Gary (2003), *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, University of Chicago Press.
  - Sherwin, Richard K (2011), *Visualizing Law in the Age of the Digital Baroque: Arabesques & Entanglements*, Routledge.
  - Stagoll, Cliff (2010), *Force*, in the *Deleuze Dictionary Revised Edition*, Edited by Adrian Parr, Edinburgh University Press.
  - Stella, Frank (1986), *Working Space*, Harvard University Press.
  - Vidler, Anthony (2000), *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press.
  - Willoquet-Maricondi, Paula & Alemany-Galway, Mary (2008), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, The Scarecrow Press, Inc.
  - Wölfflin, Heinrich (1950), *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, Translated by M.D.M. Hottinger, Dover.

### منابع اینترنتی

- <http://www.moviestillsdb.com/movies/mulholland-dr-i166924/R94NLG>  
03/07/2013
- <https://www.royalbooks.com/pages/books/136595/sergei-eisenstein-director/thunder-over-mexico-que-viva-mexico-collection-of-7-original-photographs-from-the-1933-film>  
12/08/2013

Received: 4 Oct 2014  
Accepted: 19 Apr 2017

## Intertwining of Spatial and Corporeal Folds in Baroque Cinema

**Mohammad Bagher Ghahramani**, Associate Professor, School of Music & Dramatic Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

**Marzieh Piravi Vanak**, Associate Professor, Faculty of Art, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

**Hamed Mazaherian**, Associate Professor, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

**Alireza Sayyad**, Ph.D. in Art Studies, Faculty of Art, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

### Abstract

Considering the great attention contemporary film theories devote to the corporeal dimensions and tactile aspects of watching movies, the potential of baroque art to construct the cinematic space cannot be ignored. Based on the baroque art, cinema rather than ensuring a superior position and an optical domination of subject/observer over images creates a territory in which the audiences are invited to immerse themselves in the film's space and are allowed to coexist with filmic bodies. In this kind of viewing, the observers cannot look at characters and spaces separately, and the spatial folds would draw them into corporeal/sensual labyrinths of the film. Due to the fold relationship between the spectator's inner space and filmic space, a sort of intertwining link is emerged. Therefore, any action from one side is followed by a reaction from the other side. The physical movements of the characters and the dynamic relationship between space and body in the baroque cinema, interacting with the audience's sensory responses, can arouse an internal emotion in the viewer. Merleau-Ponty's phenomenological perspective and the concept of "intertwining", along with Deleuze's philosophy and the notion of "Fold", can help us analyze the experiences of watching baroque cinema. We argue that cinematic experience might be considered as the process of the dynamic interaction between these "intertwining folds". In the interactive process of these folds, the bipartite act of internalizing and exteriorizing takes place. In the internalizing process, the filmic spatial territories (merged with sensual/corporeal territories of the characters) penetrate through the observer's inner space. In the exteriorizing process, the viewer projects his own spatial perceptions (affected by memories, desires, and dreams) onto the world of the film. Through this exchange, the audiences give their emotions to the characters and accordingly the film finds its emotional space through the spectator's body. In contrast to the voyeuristic and panoptic control of optical pattern, baroque cinematic experience could be considered as a state of "assimilation into the cinematic collective sensuality" while submerging "oneself" in the sensuality of cinematic geography in a state of Dionysian ecstasy. The members of the audience that are engaged with the chaos of cinematic sensual-spatial energies, experience a kind of sensory-corporeal expansion in connection with the bodies and spaces which are extended through gestalt geography. Being attracted and absorbed, a viewer who has been immersed in chaotic energies of bodily movements and sensual flux, experiences a manner of spatial displacement, a sense of inability to coordinate navigation, the spatial exploration beyond the boundaries of "selfness" and "subjectivity". The centralized space of subjectivity is shattered and the subject thus is dispersed throughout the sensuality of cinema's fluid geography. Experience of baroque cinema seems like freedom from the limits of individualists "self" that is disjointed from others in order to experience a sense of connection with "others", and to form a continuum of togetherness. Chaotic and intensive sensual cinematic geography, dissolves territories of "individual subjectivity" in the space of "collective sensuality", and creates a sense of inter-subjective coherence.

**Keywords:** Embodiment in Cinema, Baroque Cinema, Intertwining Folds, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty